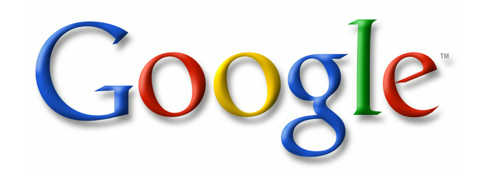
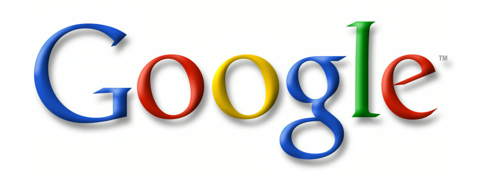





DESK
A 1,028,751


PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1954



HISTOIRE

DE LA

MUSIQUE

PAR

ALBERT SOUBIES

BELGIQUE

DES ORIGINES AU XIXe SIÈCLE



PARIS
LIBRAIRIE DES BIBLIOPHILES
E. FLAMMARION SUCCESSEUR
Rue Racine, 26, près de l'Odéon

MDCCCC

HISTOIRE

DE LA

MUSIQUE

—

BELGIQUE

DES ORIGINES AU XIXe SIÈCLE

fication du sentiment tonal, par l'enrichissement et l'assouplissement de la polyphonie, par l'invention ou le perfectionnement des artifices du contre-point, du style intrigué, a pris une large part à la création de la musique moderne.

L'intervention des maîtres flamands fut décisive. Observons, en passant, une fois pour toutes, que nous donnons au mot *Flamand* sa signification ancienne, à la fois très large et un peu vague, et non celle, beaucoup plus restreinte, qu'on lui attribue aujourd'hui. L'appellation de *Flamands* comprenait en effet, autrefois, indistinctement, des maîtres Wallons (gallo-latins, romans, bourguignons, etc.), et de purs Flamands (d'origine batave, germanique). Il ne nous appartient pas de suivre à travers les âges ce double courant musical.

Nous nous contentons de le signaler une fois pour toutes, quitte à confondre désormais, sous le même vocable de *Flamands*, deux catégories d'artistes assez dissemblables, et qui, à l'époque actuelle, se différencient d'une façon toute particulière. Avant donc la décisive intervention des maîtres flamands, l'art était dans l'enfance ; après leur effort, qui se prolongea pendant deux siècles, et qui rayonna sur toute l'Europe, la musique se trouva pourvue de tous ses organes essentiels. Ils établirent les fondements solides, indestructibles, du merveilleux édifice qui ne cessa, depuis, de s'accroître et de s'orner.

Ce grand ouvrage fut une œuvre collective, à laquelle coopérèrent, à côté des maîtres devenus célèbres, de nombreux travailleurs demeurés

obscurs. La laborieuse existence des uns et des autres prête, sur plus d'un point, aux contestations, et appellerait des discussions qui ne sont point de mise dans un écrit du genre de celui-ci, destiné principalement à dégager les résultats généraux, et à les présenter d'une façon sommaire, sous une forme concise et aisément saisissable. Laissant à des écrivains érudits, les Burbure, les Clément Lyon, les Paul Bergmans, sans oublier nos confrères de Ménil et Michel Brenet, le soin d'éclaircir ce qu'il reste encore de mystérieux et de discutable dans la biographie et la caractéristique des hommes éminents à l'étude desquels ils se sont patiemment voués, nous nous bornerons à présenter, en raccourci, un tableau d'ensemble, qui permettra du moins aux lecteurs de comprendre toute

l'ampleur du rôle tenu par les Flamands des XV[e] et XVI[e] siècles dans l'histoire de l'art.

*
* *

La civilisation du Moyen Age, nous avons suffisamment insisté ailleurs sur ce point, fut, par excellence, *internationale*. Il y eut alors une culture commune à tout l'Occident de l'Europe. Dans tous les pays, les différents genres de savoir progressèrent parallèlement. Les contrées, désignées plus tard sous le nom de Flandres, furent, de bonne heure, au nombre des plus favorisées à cet égard. La musique, sous sa primitive forme ecclésiastique, n'y fut pas cultivée avec moins d'activité et d'éclat que dans le reste de la chrétienté. La théorie et la pratique y jouirent

de la même faveur. Nous n'avons toutefois en ces régions, antérieurement au xve siècle, qu'un fort petit nombre de noms à relever, par exemple, pour les ixe et xe siècles, celui du moine didacticien et théoricien Hucbald (dont le lieu de naissance, d'ailleurs, est incertain), et, au xie siècle, celui du scolastique Aribon, qui a laissé un traité de musique, sorte de commentaire de la doctrine de Gui d'Arezzo. Plus tard, à la fin du xiiie siècle, Baten, qui fut, nous dit Fétis, chanoine et chantre de la cathédrale de Liège, écrivit en latin un livre de philosophie où il fit une place à la musique. L'histoire du siècle suivant nous apporte la preuve que déjà dans les Pays-Bas s'étaient développées les aptitudes techniques qui s'affirmèrent par la suite. Nous voyons, en effet, qu'en 1382 ce fut

à un maître-artisan de ce pays, à Godefroid de Furnes, que l'on confia le soin de réparer l'orgue de Rouen.

Mais ces faits secondaires et clairsemés pâlissent en présence du grand événement artistique dont nous parlions tout à l'heure, et que marqua, au xve siècle, l'apparition de l'école Wallonne-Flamande. L'un des premiers noms que nous rencontrons est celui de Guillaume Dufay, qui naquit sans doute en Hainaut (pays wallon), vers l'année 1400. Le détail des circonstances de son éducation et de son existence est peu connu. Il appartint pendant dix ans à la Chapelle Pontificale et vécut plus tard à Cambrai, où il fut ordonné prêtre et où il mourut en 1474. Son caractère, à en juger par certains indices, semble avoir été constamment empreint de mansuétude et de piété.

Si, en littérature, la substitution de l'écriture phonétique à l'hiéroglyphisme a, selon l'expression d'un historien célèbre, joué un rôle considérable, « en rendant possible un exercice ferme et précis de la pensée », on peut dire que la réforme de la notation eut, en musique, une influence incalculable sur l'évolution de cet art. Dufay fut de ceux qui participèrent le plus efficacement, sinon à l'invention, du moins à l'adoption pratique de la nouvelle méthode graphique, base et élément indispensable de tout progrès.

Quant aux compositions de Dufay, qui consistent principalement en messes et en motets, sans oublier les chansons françaises, conçues d'après des textes en langue vulgaire, on en connaît maintenant, d'après de récentes découvertes, environ cent cin-

quante. Elles révèlent la patience de facture, le sentiment artistique déjà réel, et la capacité de combinaison, qui, à cette époque où la musique, de simple, devient complexe, allait acquérir peu à peu, dans l'art de toute une époque, une importance prépondérante.

A côté de Dufay et à peu près sur le même rang, il convient de placer Binchois, son contemporain (peut-être un peu son aîné), né comme lui en Hainaut, et dont les productions portent la marque d'une éducation tout à fait analogue. Il fut soldat avant d'être prêtre. En 1452, il était second maître de la Chapelle de Philippe le Bon, en cette monarchie bourguignonne, si fastueuse, si prospère, presque semblable aux royautés, et qui, laissant une trace brillante dans l'histoire des arts comme dans

celle de la civilisation elle-même, eut, en quelque sorte, comme on l'a dit, sous la protection de sa puissante épée, les Flandres pour « atelier ». Binchois mourut à Lille en 1460. Il ne subsiste qu'un petit nombre de ses compositions. Il s'y montre habile, avisé ; il y fait preuve de tact et d'une certaine délicatesse dans la disposition des voix.

Le nom de Vincent Faugues, dont on a conservé des manuscrits à la Chapelle Pontificale de Rome, mérite de n'être pas omis. A Anvers, dans la première moitié du xv[e] siècle, l'histoire musicale doit enregistrer le nom de Charlier, qui, en 1431, avait assisté au concile de Bâle. A Anvers aussi, comme chapelain-chantre de la cathédrale, nous trouvons, à une date un peu plus rapprochée, Wyngaert, qui jouit d'une

grande réputation d'habileté dans l'art d'écrire.

Cette habileté de facture se manifeste, à un degré plus élevé encore, dans les messes, dans les motets, dans les chansons flamandes et françaises d'Obrecht (né à Utrecht, observons-le, mais qu'on ne saurait séparer du groupe belge que nous étudions en ce moment). Sa vie est enfermée entre les années 1430 et 1507. L'art alors, comme il arrive dans les périodes privilégiées où tout semble concourir à son développement, marchait à pas de géant. Dans les œuvres d'Obrecht, la flexibilité des formes, la saveur et la variété harmoniques, le dessin et le coloris sont beaucoup plus remarquables que dans les productions de ses devanciers immédiats. Il ne se confina point dans le genre religieux. Il

s'adonna aussi avec succès au style profane et mondain. Sa facilité était extrême. Il se livra en ce genre à des prouesses qui rappellent les exploits des Allemands des âges classiques, et la tradition rapporte qu'il composa en une nuit une messe si savamment réalisée qu'elle eût pu, jusqu'au moindre détail, supporter l'examen rigoureux des plus sévères censeurs.

L'autorité d'Obrecht était immense ; son influence fut illimitée, car de toutes parts les artistes venaient le consulter, solliciter ses conseils, lui soumettre ce qu'il y avait de plus réfléchi et de plus raffiné dans leurs élucubrations.

Obrecht fit en Italie un voyage au retour duquel il obtint la maîtrise de Notre-Dame d'Anvers. Son extrême activité n'eut jamais à souffrir des

inconvénients qui résultaient pour lui d'un tempérament débile et maladif.

Quand nous analysons successivement des spécimens de l'art des différents maîtres qui nous occupent, cet art nous semble, généralement, impersonnel. Sous l'appareil technique, déjà savant, sous le luxe croissant des formes scolastiques, nous avons peine à démêler les traits d'une individualité bien distincte. Il n'en est pas tout à fait ainsi pour Okeghem qui est, peut-être, parmi tous les musiciens flamands d'alors, le plus parfait, le plus complet, et, comme eût dit Montaigne, le véritable « maître du chœur ». C'est, d'ailleurs, celui dont le renom, incomparablement brillant à son époque, a le mieux résisté à l'injure du temps. L'art, en sortant de ses

mains, offre les marques d'un perfectionnement très sensible. Le premier, il donna un spécimen irréprochable du *canon*. Il est peu de formes qu'il n'ait, en les pratiquant, modifiées d'une manière heureuse. Par lui l'harmonie devint plus normale, plus nourrie, disposée avec plus de relief et de plénitude. Çà et là, il a de la fraîcheur, de la finesse, de la sève comme inventeur, de la verve et de l'inspiration. Parfois il prend pour thème de ses motets des mélodies populaires énergiques et accentuées. Telle de ses messes, clairement agencée, logiquement et solidement construite, est aérée et décorative comme l'ouvrage d'un Italien de la fin du siècle suivant. Dans la tradition de l'art, parmi les grands noms historiques, il y a lieu d'inscrire celui de ce Flamand qui

fut successivement au service de trois rois de France.

Okeghem eut des élèves fameux, tels que Gaspar van Werbecke, qui fut attaché au duc de Milan et s'illustra dans la composition religieuse, — et probablement Compère, un des plus appliqués et des plus habiles artisans du contre-point.

Charles le Téméraire, auquel il manqua peu de chose pour s'élever au rang de grand homme authentique, ne fut pas seulement un politique ambitieux, un conquérant, un aventureux et intrépide soldat ; il se passionna aussi pour tous les genres de sciences et d'arts, particulièrement pour la musique, qu'il affectionnait et dans laquelle il s'essaya comme compositeur. A sa cour nous trouvons Van Ghizeghem, qui avait acquis une remarquable fermeté d'écri-

ture, et Busnois. Celui-ci, dans quelques-unes de ses œuvres, supporterait sans désavantage le parallèle avec Okeghem. Il est novateur à l'égard des enchaînements harmoniques ; il aspire visiblement à un style émancipé. Il tend à secouer ce qu'il y avait de massif, de pesant et de rigide dans les formules dont l'art était encore empêtré. Il y a parfois de la légèreté, une véritable élégance dans les compositions de ce musicien qui aurait pu avoir cette « habitude des camps » dont parle un personnage de comédie, puisqu'il accompagna souvent dans ses expéditions militaires son redoutable maître.

Les Flamands commençaient, en musique, à être les précepteurs reconnus de toute l'Europe. Il est peu de pays où l'on ne trouve alors ins-

tallé quelqu'un d'entre eux, tel, par exemple, que Japart, homme instruit et capable, qui fut attaché à la cour de Ferrare. Le nom de Pulloys ne doit pas non plus être oublié. La seconde moitié du siècle, surtout, est riche en musiciens de haute valeur dans l'œuvre desquels s'accusent, avec plus ou moins de relief, les qualités qui, chez les grands maîtres groupés plus haut, sont sensibles à un degré plus éminent. Citons Barbireau, pourvu de dons précieux, en possession d'une technique intéressante, et qui fut très considéré en son temps ; — Regis, dont la réputation égala le savoir ; — Pinarol; — Canis, qui excella dans les canons, et fut attaché au service de l'empereur ; — Stokem et ses chansons à quatre voix ; — Reingot, dont les spécialistes mentionnent une bonne

chanson française à quatre voix ; — Pipelare, dont il subsiste des messes ; — Jacotin, très réputé à la fin du xve siècle, et qui mérite surtout d'être loué comme harmoniste.

Dès cette époque reculée, les Flamands prennent une place en vue dans la littérature musicale, dans la théorie et l'exposition didactique. Mentionnons l'opuscule latin *De proportionibus*, de Ciconia. C'est en ouvrant une parenthèse qu'il faudrait signaler le piquant petit écrit d'Arnulphe *De differentiis et generibus cantorum*. En Italie, nous rencontrons l'imposante figure de Tinctoris, qui, venu de Flandre, vécut à Naples, auprès de Ferdinand d'Aragon. Compositeur, il ne se montra inférieur, du moins à l'égard du savoir, à aucun de ses illustres contemporains. Mais c'est surtout

comme théoricien qu'il mérite d'occuper un rang élevé. Il donna le plus ancien dictionnaire de musique connu, le *Terminorum musicæ diffinitorium*, clair et bien conçu, et il passa en revue toutes les parties de la science musicale dans des livres où il se montre supérieur, par la lucidité et la portée intellectuelles, à ses émules italiens tels que Gafori. Guarnerius qui, comme le précédent, professa à Naples, était aussi, vraisemblablement, originaire de la Belgique, d'où était venu un autre musicien érudit établi dans la même ville, Hycart, très versé dans la connaissance théorique de son art, et qui soutint contre Gafori des discussions où l'avantage ne resta pas à ce dernier.

La musique vocale était alors presque exclusivement en honneur. Nous ne devons pas cependant omettre

de signaler ici le nom de Kœcke, fondeur de cloches à Alost, et qui, en 1481, inventa les carillons, devenus plus tard une des caractéristiques de ces contrées. Le premier, il conçut l'ingénieux mécanisme du cylindre noté pour mettre les cloches en vibration et former des mélodies, parfois assez étendues. Sans nous y arrêter, nous relèverons également le nom de Josin de Bey, qui, ménestrel et hautboïste, fut « musicien de ville » aux gages de la cité d'Audenarde, vers la fin du xve siècle, et celui de Guy, facteur d'orgues à Anvers, à une date un peu antérieure.

*
* *

La transition entre le xve et le xvie siècle est tout naturellement fournie par Josquin de Près,

belle et attrayante figure, en qui se réunissent toutes sortes de caractères vigoureux et délicats, la noblesse et la grâce, la finesse et la puissance, le sens de l'effet, l'instinct de la forme, avec, çà et là, je ne sais quelle tendance neuve, presque moderne. Josquin mettait beaucoup de temps à polir ses ouvrages ; nulle page n'est sortie de ses mains sans être bien terminée, assouplie en ses moindres détails par les recherches d'une méditation prolongée et d'un minutieux labeur technique. Par lui le motet prit l'aspect d'une composition plus vivante, plus alerte, de l'exécution la plus merveilleusement finie. S'il est novateur en quelque chose, c'est principalement dans la modulation, où il se montre ingénieux et décidé ; il semble parfois avoir eu l'intuition des destinées que l'avenir réservait à

cette partie de l'art, par le développement de laquelle la musique a pu prendre tout son accent et toute sa physionomie. En dehors de cela, l'on ne saurait dire que Josquin ait rien ajouté d'essentiel aux acquisitions, déjà si riches, de ses prédécesseurs. Son rôle fut d'être surtout un metteur en œuvre, quelquefois transcendant, constamment adroit. Il fit un emploi souverainement habile des trésors accumulés de l'art héréditaire qu'il avait recueilli. Toute œuvre partie de ses mains est équilibrée de façon à ne donner jamais l'impression de la lourdeur et de la contrainte. C'est sans doute cette absence totale de gêne, qui faisait dire à Luther : « Les autres musiciens font ce qu'ils peuvent des notes. Josquin seul en fait ce qu'il veut. » Comme ses motets, les nom-

breuses messes et les chansons de Josquin témoignent de cette qualité rare, portée au degré le plus élevé.

Dans la composition profane, il manifeste souvent de la légèreté, de l'esprit, une sorte de charme piquant, un goût de la plaisanterie, qui révèlent en lui la vivacité, la joyeuse énergie d'un solide et sain tempérament.

Josquin tint, à son époque, un rang privilégié; il fut admiré, fameux, en tous pays. On n'est pas d'accord sur le lieu exact de sa naissance, mais il était certainement originaire du Hainaut, et il vécut, vraisemblablement de 1455 à 1521.

A Rome, où il séjourna sous le pontificat de Sixte IV, il fut entouré d'égards exceptionnels. L'élève d'Okeghem, devenu, à son tour, un maître hors de pair,

n'eut point de peine à éclipser ses rivaux. On le retrouve ensuite à la cour d'Hercule I de Ferrare, puis à celle du roi de France, Louis XII, partout fêté, vanté comme le plus capable et le plus grand compositeur de l'époque.

Contemporain de Josquin et comme lui disciple d'Okeghem, La Rue peut être cité comme une des plus belles figures artistiques de ce temps. Un critique contemporain a pu écrire « qu'il n'eut peut-être pas d'égal dans l'art du contrepoint en imitations, poussé jusqu'à ses plus extrêmes limites ». De 1492 à 1510 il fut chantre de la Chapelle de la Cour de Bourgogne. Mentionnons le luxueux manuscrit, exécuté sur l'ordre de Marguerite d'Autriche, conservé à la Bibliothèque de Bruxelles, et qui contient sept de

ses messes, à quatre, cinq et six voix. La même collection possède de lui un *Stabat Mater* à cinq voix. A Malines, un manuscrit (commandé, comme celui dont il vient d'être parlé, par Marguerite d'Autriche), renferme des messes à quatre et cinq voix. Indiquons aussi ses chansons, motets et madrigaux.

Auprès de lui, comme élève marquant d'Okeghem, nous placerons Brumel, attaché, en 1505, à la cour d'Alphonse II, duc de Ferrare, et qui a écrit des motets et des messes, dont l'une, à douze voix, appartient à la Bibliothèque de Munich.

Quant à Antonius de Fevin, il n'est pas certain qu'il soit né dans les Flandres. On l'a considéré parfois comme Espagnol ou comme Français. Il a composé des motets et des messes.

Un autre musicien, dont l'origine est indécise, est Jannequin, classé tour à tour parmi les Belges ou parmi les Français, et qui, en tout cas, reçut l'enseignement de Josquin de Près. Indépendamment de ses messes, psaumes, etc., il convient de rappeler ses originales « chansons » aux tendances descriptives, la célèbre *Bataille de Marignan*, à quatre voix, *la Guerre, le Caquet des femmes, le Chant des oiseaux, la Chasse au lièvre, la Chasse au cerf, l'Alouette, le Rossignol, la Prise de Boulogne.*

Parmi les élèves de Josquin doit prendre rang Coclicus, né dans le Hainaut, quelque temps chantre de la Chapelle Pontificale, et qui, en 1545, se rendit à Wittemberg et embrassa la Réforme. Il est l'auteur de psaumes à quatre voix et d'un *Compendium Musices.*

Arcadelt, qui fut peut-être aussi élève de Josquin, subit, en tout cas, son influence. Ce fut, à l'égard du métier musical, un des hommes les plus savants de son temps. Ses messes et ses madrigaux comptent parmi les monuments intéressants de l'art de cette période. Il mourut probablement à Paris, auprès du cardinal de Lorraine, mais, antérieurement, il avait été, à Rome, maître des enfants de chœur de Saint-Pierre du Vatican, puis, à dater de 1540, chapelain chantre de la Chapelle Pontificale.

Parmi les artistes qui recueillirent et firent fructifier la tradition de Josquin, l'un des plus remarquables est Nicolas Gombert. Peut-être est-il supérieur à *Clemens-non-papa* et à Créquillon dont nous allons parler. La fécondité de Gombert fut très grande. Ses motets, notamment, sont

en quantité considérable. Le sentiment musical, une sorte de caractère expressif sont chez lui fortement marqués, et l'on cite son *Pater noster* comme pouvant, par la ferme structure, la simplicité aisée de l'ordonnance, affronter la comparaison avec ce que Palestrina a écrit de meilleur. Il a tout à la fois beaucoup de naturel et d'élévation. Ce musicien, qui mérita les éloges d'Hermann Finck, se sert avec facilité, et non sans une sorte de grâce, des plus arides artifices du style. On peut dire qu'à un certain point de vue il est en avance sur son temps. Gombert, qui était né à Bruges, porta, au service de Charles-Quint, le titre de *musicus imperatorius.*

Ce souverain s'attacha aussi *Clemens-non-papa*, au nom duquel on fit cette addition assez bizarre pour ne pas risquer, dans la conversation,

de le confondre avec le pape Clément VII, son contemporain. De Josquin de Près à Roland de Lassus, il y a une sorte d'interstice. Clément est l'un des plus grands noms de cette période intermédiaire. Très longue est la liste des productions de ce maître, qui joignit des chansons françaises et plusieurs livres de chansons allemandes à ses motets et à ses messes, et dont le mérite principal consiste peut-être dans l'irréprochable correction du style, aussi bien que dans l'art de prêter à chaque partie une allure adroite et aisée.

Créquillon n'est guère inférieur au précédent par le nombre et par la quantité de ses ouvrages. Son aptitude de polyphoniste est frappante, et, en pratiquant la combinaison des voix, il fait preuve de tact et de goût. Il doit à ce point de vue être

préféré à Willaert, qui résida longtemps à Venise en qualité de maître de chapelle de Saint-Marc. Willaert est plus sec, moins artiste et, pour ainsi dire, moins éloquent que les maîtres mentionnés ci-dessus. Mais, moins heureusement doué sous le rapport de l'invention, il est leur égal par la science, et l'on doit se souvenir qu'en traitant à cinq voix, d'après le livre de Daniel, l'histoire entière de Suzanne, il donna en quelque sorte une première ébauche de l'oratorio.

Il eut pour élève et pour successeur, à Venise, Cyprien van Rore, qui était né à Malines, et qui, par ses compositions et son enseignement, exerça de l'influence. Parmi les artistes véritablement distingués du même temps, l'on doit ranger encore Ducis, qui mit en musique à quatre

voix les odes d'Horace; — Ghiselin, qui manifesta un bon sentiment d'harmoniste; — Dumolin, qui fut organiste à Malines; — Pierkin, de Raedt; — Olivier Delatre; — Vinder, qui écrivit une lamentation à sept voix sur la mort de Josquin de Près; — Lupus Lupi, un des Flamands qui sont loués dans la *Practica musicæ* de Finck; — Jean Lupi, dont la production fut volumineuse; — Rogier-Pathie, qui fut organiste de la Chapelle de la reine de Hongrie, Marie, gouvernante des Pays-Bas; — Caulery, qui fut maître de chapelle de Catherine de Médicis, et dont plusieurs pièces vocales figurent dans le recueil intitulé *Jardin musical contenant plusieurs belles fleurs de chansons,* etc.; — Cabilliau; — Zache; — Tubal; — Payen, qui était prêtre; — Broomann, qui était aveugle. Casteleyn,

qui composa un art de rhétorique en vers flamands, nous a laissé des chansons flamandes écrites dans la tonalité du plain-chant, en un style qui rappelle celui des complaintes du Moyen Age. — C'était sur des airs populaires que se chantaient la plupart des cantiques de Fruytiers, poète et musicien qui embrassa le luthéranisme, et traduisit l'*Ecclésiastique*, à l'usage de ses coreligionnaires. Antoine Barbe, qui tint la maîtrise de Notre-Dame d'Anvers, contribua beaucoup à développer en cette ville le goût et la connaissance de la musique. Ses descendants, désignés sous les noms d'Antoine II et III, ont laissé aussi une trace dans l'histoire.

Nous citerons encore Jacques ou Jachet de Berchem qui, par ses messes, par ses motets à quatre et cinq voix, s'acquit une réputation éten-

due ; — Baston ; — Waelrant, qui établit une école et un concert à Anvers ; — Delmeere, artiste consommé dans son art, qui perfectionna les exécutions musicales à l'église Sainte-Walburge d'Audenarde ; — et de Vos, frère d'un peintre célèbre, et qui, ayant à Cambrai bravé l'autorité de l'irascible gouverneur d'Inchy, fut pendu.

Nous joindrons à ces noms ceux de Bassiron ; — de Bauldewijn, qui écrivit des messes, des motets, et un *Da pacem*, fort connu à l'époque, et qui passa pour être de Josquin ; — de Richafort, maître de chapelle à Bruges, et dont les motets témoignent d'un art très réfléchi ; — de Simon Van Eycken, ou *De Quercu*, ou Du Chesne, originaire du Brabant ; — de Verdelot, qui se distingua dans la composition des madrigaux,

à quatre, cinq et six voix, et qui écrivit une cinquième partie de chant pour *la Bataille de Marignan*, de Jannequin ; — de Mathias Hermann, auteur d'une *Bataille de Pavie ;* — de Brouck ; — et des quatre frères Regnart, Jakob, Franz, Pascasius et Karl ; le plus remarquable est Jakob.

A l'aurore du XVIe siècle nous avons vu se propager par toute l'Europe la gloire de Josquin de Près ; dans la dernière partie de ce siècle éclatant, nous voyons un phénomène analogue se produire, avec plus d'intensité encore, au profit d'un autre Flamand, Roland de Lassus, qui était né à Mons vers 1530. Comme Palestrina, dont le génie fut tout d'abord moins unanimement acclamé, Roland de Lassus reçut, de par le *consensus omnium*, le titre de Prince des Musi-

ciens. Il fut, de la part de presque tous les souverains de l'Europe, l'objet des distinctions les plus flatteuses. L'empereur Maximilien lui conféra des lettres de noblesse. Charles IX, qui visait à la réputation d'amateur des arts, et qui déclarait en vers préférer le laurier de Ronsard à sa couronne royale, reçut le musicien avec une grande bienveillance et lui fit de riches présents. Le pape Grégoire XIII lui conféra solennellement l'Eperon d'or.

D'intelligence très ornée, courtois, façonné aux grandes et fines manières, d'humeur facile et gaie, heureux et adroit dans la conversation, Lassus, à Munich, où se passa une grande partie de son existence, joua un rôle à tous égards considérable. Sans faire étalage d'austérité, il conformait sa conduite aux lois de la

correction la plus stricte. Il n'est pas surprenant qu'il ait pu contracter un mariage honorable avec Régine Wickinger, attachée au service de la duchesse régnante.

La fin de sa brillante carrière fut malheureusement assombrie par un état maladif qui eut pour conséquence l'extinction ou du moins la très sensible dépression de ses facultés mentales.

Lorsqu'il mourut, en 1594, on put juger de toute l'étendue de sa gloire. Il fut loué sous toutes les formes, même en vers latins, ce qui a toujours passé pour une des plus efficaces manières d'être immortalisé. Les éditions de ses œuvres se multiplièrent. Sa renommée, avec le temps, n'a fait que s'accroître. Notre siècle, à cet égard, a marqué une recrudescence. Lassus a été, dans son pays, envisagé

comme une grande figure nationale, et, en 1860, le gouvernement belge a décidé la publication d'une collection complète de ses ouvrages.

La personnalité, une personnalité tout ensemble puissante et fine, imposante et distinguée, se marque dans la manière de Roland de Lassus, ou plutôt dans ses deux manières, car, selon qu'il écoute la muse sacrée ou la muse profane, il se montre tour à tour, dans son style, simple et grave, ou élégant et spirituel. Bien plus artiste, au sens où l'on prend aujourd'hui ce mot, que la plupart de ses prédécesseurs, il s'élève, par delà le mécanisme et la maëstria technique, jusqu'au coloris et au caractère. Avec lui la mélodie, en prêtant à ce terme sa véritable valeur, acquiert de l'importance ; il la développe, il la prolonge confor-

mément aux doubles données du savoir et de l'instinct. Ses œuvres les plus connues, ses *Magnificat,* ses *Psaumes de la Pénitence,* ses motets, ses madrigaux, affectent une apparence sereine, ordonnée, équilibrée, et révèlent perpétuellement en lui la faculté musicale équivalente à ce qu'est, en littérature, le bonheur d'expression. Son goût, sa délicatesse artistique suffiraient à nous faire reconnaître en lui l'homme qui a subi l'influence de cette époque de floraison, où le sentiment de la forme dominait en toutes choses.

Comme Josquin, Roland de Lassus était destiné à être fort étudié, fort imité. A cet égard, un maître d'Anvers, Faignient, atteignit au résultat le plus heureux, car les contemporains jugèrent qu'en procédant du maître il l'égalait presque, notam-

ment en ce qui concerne la richesse et la suavité de l'harmonie.

La production flamande n'est pas moins abondante à la fin qu'au début du XVIe siècle. Nous louerons les chansons à quatre, cinq et six voix de Van der Meulen, les madrigaux de Jean de Turnhout, qui fut maître de chapelle d'Alexandre Farnèse, duc de Parme et gouverneur des Pays-Bas, les litanies de Balthazar. Guillet, Desquesnes, Robert de Flandre sont dignes d'une mention.

C'est, la plupart du temps, à l'étranger, que vécurent les grands maîtres dont nous avons eu à parler dans ce chapitre. De toutes parts, l'on était désireux de s'instruire au contact des musiciens venus du Nord. Nous rencontrons Mathias de Sayve à Prague, Hoyoul à la cour de Wurtemberg. Lemblin et Anselme

de Flandre avaient précédé Roland de Lassus à Munich, où paraît avoir séjourné Mathieu Lemaître. Auprès des empereurs nous trouvons, successivement ou simultanément, Louys, Chaynée, de Wert, Vaet, dont la musique d'église offre un caractère très religieux ; — Jean Guyot, à qui M. Clément Lyon a consacré récemment une notice fort intéressante ; — Sale, très versé dans l'harmonie, habile à faire chanter les parties, et qui, revêtu du titre de *Musicus cæsareus*, célébra les protecteurs célestes des couronnes de Hongrie et de Bohême dans l'*Oratio ad Sanctam B. V. Mariam, Wenceslaum, Adalbertum, Vitum, Sigismundum, Procopium, Stephanum, regnorum Hungariae et Bohemiae patronos ;* — et peut-être Jacques de Kerle, auteur de messes, de motets, de madrigaux et

d'une *Cantio contra Turcas* (1572), qui mit en musique à cinq voix le chapitre Ier du *Trionfo d'amore,* de Pétrarque, et composa des « Prières en faveur d'une bonne issue du Concile de Trente ».

C'est à Vienne, attaché à la maison impériale, que vécut longtemps Philippe de Monte, dont la réputation, à la fin du XVIe siècle, ne le céda qu'à celle de Roland de Lassus, et qui fut peut-être le dernier représentant tout à fait éminent de cette grande école belge à laquelle appartient principalement cette belle et longue période de l'histoire de l'art. Après lui, dans le renouvellement perpétuel des aspirations, des formes, des modes, il y eut une sorte de décadence graduelle. Dans ses messes et ses madrigaux, sa musique reflète et résume à peu près tout ce qu'il y

avait eu d'heureux, de fécond, dans les efforts et les conquêtes de l'époque ascendante. Ses compositions sont empreintes d'un certain sentiment rythmique. Sa manière est généralement unie et simple. Tel de ses motets peut passer, à ce point de vue, pour un modèle de sobriété. Enfin son harmonie est riche, bien qu'il se montre, d'une façon continue, réfléchi, prudent et châtié.

En poursuivant notre revue rapide des Flamands, serviteurs et propagateurs de l'art savant par toute l'Europe, nous voyons que plusieurs d'entre eux furent attirés par Charles-Quint. Fusnier, qui accompagna ce prince dans son expédition contre Tunis, donnait des leçons de musique à ses pages. Alexandre Agricola, qui sans doute fut également attaché au même souverain, était un

véritable maître, comparable aux plus grands par l'étendue et la profondeur du savoir. Plus tard, Georges de la Hèle, homme de grand mérite, et qui perpétua glorieusement, sans la laisser péricliter ni déchoir, la haute tradition de l'école, fit, à deux reprises, de longs séjours en Espagne. Entre temps il vécut à Tournay où, pour une chanson à plusieurs voix, il obtint le prix de la *harpe d'argent,* et celui du *luth d'argent* pour un motet. Signalons la superbe édition Plantin de huit de ses messes, à cinq, six et sept voix. Ghersem le suivit au delà des Pyrénées. Citons également Bonmarché ; sur la désignation de la duchesse de Parme, gouvernante des Pays-Bas, il alla diriger la Chapelle de Philippe II, qui avait demandé Chastelain, chanoine de Soignies, trop vieux alors pour entre-

prendre le voyage. Bonmarché, dans ses fonctions, eut pour successeur Gérard de Turnhout. Entre deux maîtres nationaux de la Chapelle Royale, Flécha et Victoria, nous rencontrons encore un Flamand, Philippe-Marie Rogier.

Nous avons, à propos des Tinctoris et des Hycart, puis des Willaert et des Van Rore, parlé des musiciens venus de Belgique en Italie. Il faut joindre à ce groupe : de Reux, Renaut de Melle, Naïch, qui vécut à Rome, Jean de Macque, organiste du vice-roi de Naples, et Buus qui fut, à Venise, imprimeur de musique et titulaire du second orgue de Saint-Marc.

Les Flamands, au temps de Tinctoris, avaient manifesté leurs aptitudes de théoriciens. Dans les deux derniers tiers du XVIe siècle leur activité se tourna surtout vers la pra-

tique. Nous n'aurions guère, en ce qui regarde l'exposition didactique de la doctrine, qu'un nom à indiquer : celui de Van der Bist, auteur d'un ouvrage, d'ailleurs important, mais demeuré manuscrit.

Nous avons précédemment, pour ce qui se rapporte à la facture des instruments, si florissante plus tard dans les pays du Nord, fixé le point de départ d'une série qui, après trois siècles, est loin d'être close. Dès le début du XVIe siècle, nous avons à signaler la trace laissée par Mors, le constructeur d'orgues d'Anvers, celui qui, en 1516, livra « au roi Charles » (Charles-Quint), une paire d'orgues « pour s'en servir à son très noble plaisir ». Bos ou *Bossus* ne fut guère en moindre réputation. Il était établi dans la même ville, où le fabricant de luths Jaspers exerçait

aussi sa profession. Notons en passant que c'est à Anvers que vécut Adriansen, luthiste consommé qui arrangea pour un, deux, trois ou quatre luths, des compositions favorites de Cyprien Van Rore, de Jachet de Berchem, de Roland de Lassus, etc. Déjà cette cité possédait d'habiles artisans en clavecins, Gompaerts, Van der Bogaerde, Moermans; Leest y produisait de bons clavicordes. Anvers était un foyer musical en pleine activité. Pevernage y institua dans sa maison des concerts hebdomadaires, où il faisait entendre des sélections d'ouvrages des meilleurs compositeurs de l'époque. C'est là aussi que vinrent s'installer les Phalèse, dont la renommée d'imprimeurs de musique est si légitime. De leur nom doit être rapproché celui de Bellère, associé de Pierre Phalèse le fils. L'imprimerie

musicale, à Anvers, ſut aussi très redevable à l'activité de Tylman Susato, musicien de valeur, venu de Cologne, et probablement né en Allemagne.





II

LES XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

Par l'école flamande des XVe et XVIe siècles, la Belgique avait fait au monde un présent d'un prix incalculable, hors de toute proportion avec ce que l'on pouvait attendre d'une contrée dont les dimensions ne dépassent pas celles d'une de nos provinces. Un tel effort ne pouvait se continuer ou se renouveler d'une manière indéfinie. Pendant longtemps nulle grande figure ne se dessine ; nulle œuvre ne se produit

que l'on puisse comparer à celles d'un Josquin ou d'un Lassus. Nombre d'artistes méritants et distingués contribuent du moins au maintien de la tradition musicale, aux progrès et aux acquisitions théoriques et techniques. Mais la seconde partie du XVIIIe siècle nous montre deux hommes d'une valeur transcendante, Gossec et Grétry ; celui-ci en particulier s'est assuré une place sur la liste, si restreinte, des maîtres auxquels est promise l'admiration de la postérité.

Quel était, au commencement du XVIIe siècle, le caractère de la situation musicale en Europe ? Il était certain que l'âge de l'école contrepontique était passé. La monodie italienne allait tout absorber, tout envahir. D'ailleurs on avait peut-être tiré de la forme précédemment en

honneur tout ce qu'elle pouvait logiquement donner. Il eût été téméraire de prétendre, en demeurant confiné dans ce genre, surpasser ou même égaler un Roland de Lassus.

Le Nord avait eu son heure. Le Midi, après s'être approprié sa formule, et en avoir même extrait, par la plume des Palestrina, des Morales, des Victoria, des beautés inattendues, allait, en se tournant d'un autre côté, fournir, avec l'opéra, un aliment nouveau à l'attention générale. L'Italie devait, pour un temps, accaparer en quelque sorte cette attention, tandis que, sur un autre point de l'Europe, où l'art n'avait guère encore connu que des préparatifs et des prolégomènes, se formait, s'accroissait peu à peu, la puissante individualité germanique.

Nous serons à dessein très bref

sur ce qui regarde, pour le XVIIe siècle, les musiciens de la Belgique. On y rencontre beaucoup de travailleurs appliqués, mais les talents véritablement originaux y sont rares. C'est ailleurs qu'il serait intéressant d'étudier de près soit la persistance de la tradition, soit la transformation de l'idéal. Nous nous bornerons à signaler Verdonck, qui résida surtout à Anvers, où un monument lui a été érigé dans l'église des Carmélites; il acquit une haute renommée de compositeur ingénieux et instruit. Il eut pour contemporains le moine Arnold de Flandres, qui fut un organiste habile, et Georges Messaus, auteur de motets intéressants, que nous trouvons à la maîtrise de l'église de Sainte-Walburge à Anvers. Un peu plus tard, à Bruxelles, l'orgue de Ste-Gudule

fut tenu avec distinction par A'Kempis. On peut citer Jean Van der Elst, religieux augustin qui voyagea en France et imagina une notation nouvelle. Wykart, qui appartenait au clergé régulier, fut un compositeur capable et un organiste de mérite. Il avait approfondi les questions qui se rapportent à la construction des orgues et à celle des carillons. Haym, chantre de la Chapelle et chanoine à Liège, a publié des motets et des messes. Assez sensiblement postérieur, Alphonse d'Eve, qui pratiqua la composition religieuse sous diverses formes, finit par être maître de chapelle à Notre-Dame d'Anvers.

C'est ici le lieu de remarquer que la Belgique fut la patrie de Dumont qui, travaillant pour Louis XIV, écrivit les cinq belles messes en plain-

chant, dites « messes royales », dont le caractère offre tant de noblesse solennelle et de pompeuse gravité.

La littérature musicale nous fournit aussi l'occasion de rassembler quelques noms : Gramayre, qui enseigna le droit dans cette Université de Louvain dont Voltaire a conté les démêlés théologiques avec les congrégations romaines, et qui, voyageant successivement en Hollande, en Allemagne, en Italie et en Espagne, puis emmené comme esclave en Afrique, a traité *de musica latina, græca, maurica, et instrumentis barbaricis,* dans son ouvrage en dix livres intitulé *Africa illustrata.* A Louvain aussi vécut Van de Putte, précédemment investi d'une chaire d'éloquence à Padoue, et qui, dans ses écrits, s'est intéressé, en théoricien, à la musique.

C'est au commencement du XVIIe siècle, et en Belgique, que nous rencontrons Ruckers, le plus célèbre facteur de clavecins à l'époque où ces instruments, améliorés, parvenus à un état de construction déjà avancé, commencèrent d'acquérir une grande importance. Ruckers s'était également signalé dans la fabrication des orgues. Il vécut à Anvers. Son fils André le surpassa par la fine qualité de ses produits. Les clavecins d'André Ruckers étaient fort recherchés. Les peintres de talent, alors en vogue dans cette cité si artistique, se plaisaient à étaler sur les parois des ouvrages de Ruckers la magie de leurs palettes. Franck, notamment, qui excellait dans les sujets de fleurs et d'animaux, orna beaucoup de ces clavecins de ses belles et ingénieuses compositions. Dangereuse richesse !

On brisa plus tard un bon nombre d'instruments afin d'en avoir les panneaux qui sont allés prendre place dans les collections et les musées.



Au XVIIe siècle encore, nous trouvons, à Tournai, Decombre, luthier de valeur, à qui l'on doit surtout des violoncelles d'une sonorité pleine et mordante. Nous ne savons guère d'ailleurs les noms des Belges qui purent s'exercer alors en virtuoses sur les instruments à cordes. A l'égard des instruments à vent, nous citerons, dans la seconde partie du siècle, un flûtiste, Lœillet, qui résida successivement à Paris et à Londres, et de qui l'on connaît d'intéressantes compositions instrumentales.

Les carillonneurs, nous avons eu déjà l'occasion de le faire observer,

sont une des originalités de ces contrées. L'un des plus fameux fut Crama. A la cathédrale d'Anvers, ville que nous retrouvons, pour ainsi dire, à tous les tournants de notre route, il succéda, en cet office, à Revelyn, lui-même fort réputé dans sa patrie. Ce fut Crama qui inaugura le nouveau et célèbre carillon placé dans la tour de l'église par les frères Hémony. Ceux-ci étaient Français de naissance. Ils étaient si habiles dans ce genre d'ouvrage qu'ils acquirent une immense renommée dans tous les Pays-Bas.

Au XVIII[e] siècle, nous relevons la trace de beaucoup d'artistes dont la gloire fut locale, mais qui n'en sont pas moins, dans la longue tradition de l'art belge, des figures d'un réel intérêt. La musique religieuse, en particulier, était savam-

ment cultivée dans ces régions où elle avait jadis produit à foison d'admirables chefs-d'œuvre. Les motets du Liégeois Henri-Guillaume Hamal ont de la valeur. Son fils Jean-Noël fut un maître de chapelle accompli. Il écrivit des messes et des psaumes à grand orchestre, dans la manière que les Italiens avaient fait prévaloir, et qui, inférieure à l'ancien style pour la pureté de goût, la sévérité de la forme, brillait au moins par l'éclat et la diversité de l'effet. Jean-Noël Hamal alla en Italie, considérée en ce temps-là comme la Terre promise de la musique. A Rome, il se lia avec Jomelli. A Naples, il connut Durante. On lui doit des oratorios sur des sujets extraits de l'Ancien Testament, tels que *Jonathan* et *Judith*. Tout cela est peu original, mais témoigne d'un talent de facture assez rare.

Nos lecteurs n'ont peut-être pas oublié une série d'assez curieuses représentations, données, il y a quelques années, à Paris, au théâtre des Nouveautés, par une troupe belge, du théâtre de Liège. L'œuvre jouée en cette circonstance était un opéra-bouffe wallon, dû, précisément, pour la musique, à Jean-Noël Hamal, (l'adaptation française du texte avait été faite par M. de Fleurigny). Le véritable titre est *li Voegge di Chofontaine,* c'est-à-dire *le Voyage de Chaufontaine.* L'ouvrage date de 1757. Dans le livret, assez naïf, où l'on retrouve les plaisanteries dès longtemps traditionnelles sur ce qui arrive en voyage, il s'agit d'une excursion faite à une petite station thermale voisine de Liège. Voyage et bains donnent lieu à une suite de facéties et de farces,

réparties entre.... trois femmes et un caporal. Il y a quelques plaisanteries assez vives, un peu d'amour, des couplets, des danses populaires, et naturellement, pour finir, une promesse de mariage.

La musique de ce petit ouvrage révèle, comme les autres œuvres de l'auteur, une bonne plume, un artiste avisé et exercé. Cette partition demeurée longtemps inédite, et gravée récemment, fut exécutée paraît-il, *une fois,* au siècle dernier, en des conditions assez spéciales, dans une société d'amateurs. Il faut citer, outre l'entraînante ronde finale, l'air où le caporal imite le pigeon, et l'une des femmes, « Tonton », la chatte. Signalons aussi le « cramignon », danse populaire du pays liégeois.

Jean-Noël Hamal écrivit la musique d'autres œuvres analogues : *li*

Ligeois égagi (la Recrue de Liège), deux actes; — *li Fiess di houte si plau (la Fête troublée par la pluie)*, trois actes; — enfin *les Ypocontes (les Hypocondres)*, opéra burlesque en trois actes.

Il y a là, somme toute, un essai, assez exceptionnel à cette époque, méritant, à ce titre, d'être noté (et non sans quelque ressemblance peut-être avec certaines tentatives « flamandes » de notre siècle), pour utiliser, en regard de l'art académique et officiel, le chant populaire, les éléments de mouvement, de vie et d'intérêt que peut offrir le coloris local.

N'abandonnons point Jean-Noël Hamal sans dire que son neveu Henri fut, comme maître de chapelle de la cathédrale, son successeur. Ses compositions d'église sont demeurées manuscrites.

Il serait injuste d'oublier Guillaume Staers, qui fut, ainsi que son fils, organiste de la Chapelle Royale de Bruxelles et qui pratiqua son art avec une véritable distinction. Van Helmont a laissé aussi un nom comme organiste et comme compositeur; maître de chapelle, c'est à Bruxelles, à l'église des Saints-Michel-et-Gudule qu'il occupait ce poste où il eut pour successeur Lanctin. Ce dernier, dans le genre de la musique religieuse avec orchestre, se fit justement apprécier. Doué d'un admirable organe, il monta aussi sur le théâtre, sous le nom de Duquesnoy : on le retrouve en cette qualité, à la fin du siècle, à l'Opéra français dont l'établissement avait été motivé, à Hambourg, par le grand nombre d'émigrés qui séjournaient alors en cette ville.

Vers 1760, il est possible d'établir

le synchronisme des artistes habiles qui tenaient les principales maîtrises de Bruxelles. Tandis que Van Helmont était à Ste-Gudule, Jacques Godecharle était à St-Nicolas, où il eut pour successeur son fils, Lambert Godecharle, Moris à l'église du Finistère et Delhaye à Notre-Dame du Sablon. De Cros, à la même date, remplissait, depuis un assez grand nombre d'années, les fonctions de maître de la Chapelle Royale. C'est vers ce temps-là que mourut Raick, qui fut prêtre, comme quelques-uns des grands artistes de l'époque classique, qui brilla comme organiste tour à tour à Louvain et à Gand, et qui, à défaut d'une grande invention, déploya dans ses ouvrages des qualités de sobre et sévère écriture. Krafft, dont la renommée eut beaucoup d'éclat dans sa patrie, doit aussi être

cité pour sa fécondité, non moins que pour la capacité et la puissance dont témoignent certaines pages de sa musique d'église.

Henri Moreau est digne d'occuper une place sur la liste des estimables maîtres de chapelle de la Belgique au XVIIIe siècle. Bon écrivain didactique, il approfondit méthodiquement et exposa avec lucidité la théorie de l'harmonie. Il est l'auteur de chants de Noël, demeurés populaires dans la province de Liège. Cette ville fut la patrie de Bodson qui composa des messes où le sérieux de la forme n'exclut point le charme moins austère d'un certain don de mélodiste. A Anvers, une véritable influence musicale fut exercée par Van den Bosch, claveciniste et organiste de premier ordre. Son talent d'improvisateur était souple, varié, d'un tour

robuste et délicat. On louait comme surprenante son adresse à se servir de la pédale.

Van den Gheyn fut aussi un organiste d'une supériorité transcendante. Mais la population, à Louvain, appréciait principalement son habileté comme carillonneur. Ses improvisations dominicales sur le carillon attiraient beaucoup de monde. Une heure d'avance, la foule encombrait les alentours. Cet empressement d'ailleurs était pleinement justifié, car le maître exécutait des préludes étendus et du meilleur style, qui, en général, par les difficultés techniques accumulées comme à plaisir, permettaient à sa virtuosité spéciale de manifester tous ses effets. C'est encore à Louvain, à l'abbaye de Sainte-Gertrude, que nous rencontrons un autre organiste et carillonneur du même temps, Vanderberght.

La musique de chambre et la symphonie furent cultivées en Belgique, dans le siècle dont nous nous occupons, par un certain nombre d'artistes dont l'histoire, sous peine d'être incomplète, ne saurait omettre d'enregistrer les noms. De Lange fut l'auteur de quelques compositions instrumentales. Leemans écrivit des quatuors. Van Maldère fut, dans l'ordre de la grande symphonie, l'un des prédécesseurs de Haydn. Il fut mis à un bon rang non seulement dans sa patrie, mais même en Allemagne, où pénétrèrent quelques-uns de ses ouvrages. Freuhl, plus tard, se fit connaître comme compositeur, comme violoniste et comme chef d'orchestre. Un excellent chef d'orchestre, également, plein de compétence et d'autorité, fut Van der Plancken, qui tint un moment le pupitre de violon solo

au Grand-Théâtre de Bruxelles, et qui possédait pareillement un remarquable talent sur la clarinette. Violoniste, conducteur d'orchestre, Pauwels concourut sérieusement au progrès de la culture musicale et organisa d'excellents concerts symphoniques.

Dans l'art du violon, la plus grande renommée belge, au siècle dernier, appartient sans doute à Kennis, maître de chapelle instruit, que Burney eut l'occasion de connaître dans son exploration artistique du continent, et auquel l'impératrice Marie-Thérèse fit don d'un instrument extraordinaire, classé parmi les plus parfaits chefs-d'œuvre sortis de l'atelier de Steiner. Kennis était particulièrement célèbre pour l'habileté de sa main gauche.

Parmi les compositeurs et instrumentistes, nous placerons encore ici Eu-

gène Godecharle, à la fois violoniste et harpiste, fils et frère de deux artistes homonymes déjà cités, et Vandenbroeck, virtuose sur le cor.

Désireux de ne rien omettre, nous nommerons enfin, en quelque sorte hors série, dans cette revue rapide, Delin, facteur de clavecins d'une qualité assez ordinaire, — et l'abbé Ramoux, auquel on doit un chant national : « Valeureux Liégeois ! » devenu populaire.

Les théoriciens de la musique, à la fin du XVIIIe siècle, ne sont en Belgique, ni fort nombreux, ni très marquants. Nous mentionnerons toutefois Henri-Philippe Gérard, dont les travaux didactiques ne manquent pas d'intérêt.

Au temps de la grande efflorescence de l'art flamand, nous avons trouvé beaucoup d'artistes, origi-

naires de Belgique, installés dans les différents pays de l'Europe. Il faudrait, en traitant l'histoire du XVIIIe siècle, réserver aussi une place pour les Belges qui allèrent faire apprécier leurs talents musicaux à l'étranger. Ainsi, dès le début de ce siècle, Volumier fut attaché tour à tour aux Chapelles électorales de Brandebourg et de Saxe. Il mourut à Dresde. Chartrain fit sa carrière en France ; il fut violon à l'Opéra et, au Concert spirituel, se fit remarquer par son jeu coloré, plein de décision et d'énergie. François Cupis, qui, par parenthèse, était frère de la Camargo, fut également un violon apprécié à Paris, où son fils obtint de la réputation comme violoncelliste. Schindloecker se distingua aussi sur cet instrument, et eut, à Vienne, le titre de virtuose de la Chambre Impériale ; (disons en

passant que son neveu se fit remarquer par son talent sur le violoncelle et sur le hautbois). — Un compositeur, Gresnick, à la fin du siècle, alla composer des opéras italiens (entre autres *il Francese bizarro*) en Italie : c'était, comme disait l'ancien proverbe grec, « porter des chouettes à Athènes ». Il quitta Naples pour l'Angleterre, et se fit jouer à Londres. Un de ses ouvrages, *la Donna di cattivo umore*, lui valut le poste de directeur de la musique du prince de Galles. En 1793, au Grand-Théâtre de Lyon, il obtint du succès avec *l'Amour exilé de Cythère*. Puis nous le retrouvons à Paris, où l'on représenta quelques-unes de ses œuvres au Théâtre de la rue Louvois, au Théâtre Favart, au Théâtre Montansier, et où, en collaboration avec Persuis, il aborda l'Opéra en y donnant *Léo-*

nidas ou les Spartiates. Il mourut, dit-on, de chagrin, pour n'avoir pu faire recevoir qu' « à corrections » sa *Forêt de Brahma.*

Un clarinettiste belge, Vanderhagen, entré au service de la France, fut, en 1785, première clarinette dans ce régiment des Gardes-Françaises, qui, comme celui des Gardes-Suisses, possédait le privilège d'avoir pour colonel un lieutenant général. Chef de musique, ensuite, dans le même corps, il servit plus tard dans la Garde du Directoire, puis dans les Gardes consulaire et impériale. Enfin nous rencontrons encore en France un Gantois, Verheyen, qui fut, en 1793, titulaire d'une fonction bizarre : on le nomma, en effet, organiste du temple de la Raison. Il avait écrit, dans la même période, un hymne à l' « Etre suprême ». Il produisit plus

tard, un opéra flamand, des quatuors, et une messe à la mémoire de Haydn. Il composa encore beaucoup de musique religieuse à grand orchestre et une cantate sur le succès des armées alliées, à la bataille de Waterloo.

*
* *

La fin du présent chapitre sera consacrée par nous à l'étude des deux maîtres que nous avons nommés un peu plus haut : Gossec et Grétry. Nous devons observer qu'en traitant de la musique française les historiens seraient obligés de faire à ces deux étrangers une très grande place ; les annalistes de notre littérature sont dans la même situation à l'égard de Rousseau, né hors de nos frontières et consacré néanmoins comme l'un des

plus géniaux et des plus puissants artisans de notre langue. Français par leur carrière et leurs ouvrages, Gossec et Grétry, d'une part, Rousseau de l'autre, n'en appartiennent pas moins, respectivement, celui-ci à la Suisse, ceux-là à la Belgique.

On peut dire que la renommée de Gossec n'est peut-être pas tout à fait en rapport avec le genre et le degré de mérite qu'il a déployé. Il est si rare d'inventer quelque chose, d'avoir en soi assez de sève, assez d'audace pour innover, sortir des limites que la tradition, l'opinion, la routine tracent fortement autour de nos conceptions et de notre portée d'esprit! Or, Gossec fut une intelligence méditative, libre et hardie, à laquelle ne manquèrent point les idées. Il eut un solide et vigoureux cerveau, capable d'effort cons-

cient, de volonté tenace. Son œuvre, malheureusement, se produisit dans une époque de transition, au moment même où se poursuivait en Allemagne un mouvement contre l'ampleur, la richesse et l'éclat duquel il allait devenir impossible de lutter. Intéressants par eux-mêmes, les ouvrages de Gossec devaient souffrir du voisinage, dès qu'ils seraient mis en comparaison et en compétition avec ceux des Haydn et des Mozart. De là vient qu'ils n'ont guère survécu, qu'ils ont peu à peu disparu des programmes. Mais, peu apparent au regard de la postérité, le rôle de Gossec, par l'action que ce musicien instruit, énergique et appliqué, exerça sur son temps, n'en reste pas moins considérable.

Belge par sa naissance, Gossec le fut aussi par sa première éducation

qui se fit à la Maîtrise de la cathédrale d'Anvers. Nous savons peu de chose, du reste, sur ses origines. Son existence fut quasi séculaire. Cet homme, que quelques-uns de nos contemporains les plus âgés ont pu connaître, était né en 1733. Il n'avait que dix-huit ans quand il vint à Paris, en 1751, c'est-à-dire à une époque qu'il importe de bien distinguer dans les périodes successives et fort diverses, auxquelles, en les confondant sous ce terme général, le XVIIIe siècle, nous sommes, à distance, trop enclins à attribuer des caractères communs. Gossec eut l'occasion de fortifier, dans le détail technique, l'instinct qui le portait vers la musique instrumentale, en dirigeant l'orchestre privé du fermier général La Popelinière. Il fut plus tard directeur de la musique du

prince de Conti. En 1770, il donna une impulsion sérieuse au progrès et au perfectionnement de la musique instrumentale dans notre pays, par la fondation du Concert des Amateurs. Marquant de plus en plus sa trace dans cette voie, il se chargea, en 1773, de l'entreprise du Concert spirituel, déjà si renommé, et où la plupart des plus brillants virtuoses de l'Europe s'étaient tour à tour fait applaudir, comme nous avons eu l'occasion de le signaler çà et là, dans nos précédents ouvrages.

Ce furent des services analogues, et non moins appréciables, que Gossec rendit à l'art, par l'institution de l'Ecole Royale de chant, premier embryon de ce qui devait, plus tard, en se transformant selon les données d'un plan logique et encyclopédique, devenir le Conservatoire national.

L'organisation de cet établissement, en 1795, fut très redevable aux conseils, aux directions, à l'active participation de Gossec, élevé au rang de l'un des inspecteurs de cet enseignement, et qui se voua, avec l'ardeur de son tempérament et son habituelle persévérance, à cette tâche nouvelle. Titulaire, plus tard, de la chaire de composition, il y fit preuve des aptitudes les plus louables, et, jusque dans un âge fort avancé, ne cessa de faire bénéficier des générations d'élèves des lumières de sa solide et riche expérience.

Gossec s'est essayé, avec beaucoup de distinction, dans la musique dramatique; il y a de l'originalité, de la puissance, un dessin ferme et sûr dans ses œuvres en ce genre, *les Pêcheurs*, *Philémon et Baucis*, *Hylas et Sylvie*, *Thésée*, etc. Mais c'est dans

la musique symphonique et dans les chœurs patriotiques qu'il a déployé le plus de qualités neuves et rares. Sa première symphonie date de 1754. Il fut, à cet égard, un initiateur, travaillant à peu près sans modèle. Il ne cessa depuis, dans ce genre, d'agrandir sa manière. Sa symphonie de *la Chasse* est un bon spécimen de cet art réfléchi, équilibré, où des idées généralement intéressantes sont mises en œuvre selon des règles très rationnelles. De tels ouvrages ne se prêteraient sans doute plus, aujourd'hui, à l'exécution en présence d'un public nombreux; mais ils méritent la sérieuse attention et l'étude des curieux et des connaisseurs.

Dès 1759, Gossec avait produit des quatuors qui obtinrent un vif succès. Sa musique de chambre se

recommande par les mêmes qualités que ses œuvres de dimensions plus vastes.

Gossec s'était accommodé des habitudes de l'Ancien régime et avait obtenu un véritable triomphe lors de l'exécution, à l'église Saint-Roch, de sa *Messe des Morts*. La Révolution lui fournit des occasions nouvelles de s'affirmer. Dans ces fêtes immenses, conçues pour ce que l'on nomme aujourd'hui « le plein air », il sut, lui qui s'était habilement servi des cordes, tirer parti des instruments à vent, seuls capables, par leur sonorité formidable, de s'adapter au caractère de solennités qui ont pour théâtre la place publique. Ses opéras du *Camp de Grandpré* et de *la Reprise de Toulon* sont dignes d'une mention, ainsi que son arrangement pour chœurs et grand or-

chestre de *la Marseillaise*. En somme l'artiste, qui remplit laborieusement, et non sans éclat, une telle carrière, est digne de la renommée de grand musicien.

***

Une place tout à fait à part, dans l'histoire de l'art, doit être réservée à Grétry. Par certains dons supérieurs il mérite d'occuper un rang dans le groupe si restreint des véritables maîtres, et l'on ne peut qu'approuver le gouvernement belge d'avoir, avec la coopération de la maison Breitkopf, élevé à sa gloire un monument durable, par la publication, en édition modèle, de la collection intégrale de ses œuvres. C'est à cette édition, par parenthèse,

que nous avons emprunté le joli portrait qui sert de frontispice au présent volume. Mais jamais l'on n'a pu voir, mieux que par l'exemple de Grétry, tout ce que certaines qualités, d'ordre surtout intellectuel, la lucidité, la raison, l'esprit, la finesse, la sagacité, peuvent produire, abstraction faite du savoir technique et de la culture profonde de la forme. Ce qu'il connaissait de la musique se réduisait à peu de chose. Sa science était limitée. Il dédaignait toute complication, redoutait toute surcharge. L'art de l'instrumentation, qui a progressivement acquis tant d'importance, jusqu'à devenir capital et prépondérant, lui était presque étranger. A la réserve de quelques passages, où il recherchait, par l'emploi d'un timbre déterminé, une intention, une cou-

leur, il remettait ordinairement à des élèves, à des praticiens, le soin d'orchestrer ses partitions. Harmoniste, il a souvent de l'accent, mais il tourne dans un cercle resserré, d'où il lui eût été malaisé de sortir. Son développement est parfois étriqué et gauche. Tout cela est incontestable, et, cependant, il n'est pas moins indiscutable que Grétry est un grand artiste, on peut même dire, bien que cette assertion semble contradictoire avec ce qui précède, un grand musicien.

Il l'est tout d'abord par l'invention mélodique qui, dans ses bonnes pages, manque rarement chez lui de grâce, de fraîcheur, de nouveauté piquante ou agréable. Cette invention mélodique est même tellement caractéristique que l'on pourrait presque, par l'exemple de Grétry, dis-

tinguer ce qu'est, abstraction faite de toute autre considération, le génie mélodique proprement dit, tout ce que, sans nul appoint étranger, il peut dégager de charme réel, suffisant à captiver l'attention. Tel air de Grétry a tant de saveur et d'intérêt qu'il suffit à amuser et à émouvoir, sans que l'on ait le temps de songer à tous les éléments de richesse que le compositeur néglige, et qu'un artiste mieux muni pourrait appeler à son secours.

La carrière de Grétry fut heureuse. D'abord enfant de chœur à la Collégiale de Liège, il fit ensuite un séjour d'étude à Rome où il prit des leçons d'un excellent maître, Casali, et où, dit-on, une influence décisive fut exercée sur lui par la lecture de *Rose et Colas*, que lui avait prêté un secrétaire de la Légation Française.

Après une halte à Genève, nous le trouvons à Paris, où il donne à l'Opéra *les Mariages Samnites*. Mais c'est avec des œuvres d'un genre différent, avec *le Huron, Lucile, le Tableau parlant, Zémire et Azor, la Rosière de Salency*, qu'il devait se placer au premier rang dans l'opinion de ses contemporains. Là, il se montre élégant, plein de simplicité, imbu du sentiment de la prosodie, de la déclamation, du mouvement scénique, homme de théâtre consommé, connaisseur de la nature humaine. Ces qualités, plus accentuées encore, nous les retrouvons plus tard dans *les Deux Avares* et *la Fausse Magie*, dans *l'Amant jaloux*, dans *l'Epreuve villageoise*, et surtout dans *Richard Cœur de Lion*, toujours vivant, toujours aimé du public, production équilibrée, où tout est

au point, où il y a tout ensemble de l'énergie, de la malice légère, du pathétique, de la tendresse, une sorte de pittoresque obtenu par l'opposition, la mise en contraste des caractères, et qui, dans son ensemble, peut passer pour un chef-d'œuvre du genre.

Après les succès des Méhul et des Cherubini, Grétry essaya d'exalter son ton et de renforcer sa manière. Mais l'insuffisance de culture se fait sentir dans des ouvrages comme *Pierre-le-Grand, Lisbeth, Guillaume Tell* ou *Elisca.* Déparés par les faiblesses d'un métier sommaire, ces ouvrages n'ont plus l'aspect dégagé, lumineux, calme et souriant de ceux qui les avaient précédés.

Grétry avait à peu près échoué à l'Opéra avec *Céphale et Procris, Aspasie, Denys le Tyran,* etc. Il réussit

mieux en introduisant sur cette scène le demi-caractère par des œuvres comme *Panurge*, *Anacréon chez Polycrate*, et principalement cette *Caravane du Caire*, jouée un si grand nombre de fois, et devenue, pour longtemps, une des plus pratiques et des plus fructueuses ressources du répertoire.

Les *Mémoires ou Essais sur la musique* de Grétry valent d'être cités, bien qu'ils témoignent d'une infatuation naïve qui, à la longue, devient un peu fatigante. Le maître reçut, durant sa vie et après sa mort, les plus grands honneurs. On a beaucoup écrit sur lui. Son œuvre, malgré ses lacunes, est assez significative pour appeler l'étude et le commentaire. Elle reste, somme toute, une des plus hautes expressions de l'art de son temps, comme lui-même demeure

l'une des plus originales, des plus curieuses et attrayantes figures du XVIII[e] siècle.

28 janvier 1900.





TABLE



Imp. Cerf.

